

О ФИЗИОЛОГИЧЕСКОЙ ОСНОВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ КИТАЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

Китайская национальная живопись для западного человека всегда являла собой загадочное, если не волшебное творение. А для искусствоведческой науки – самый трудный для понимания и изучения предмет.

Ограниченные возможности глубокого практического освоения и своеобразное медитативное психологическое воздействие на зрителя – вот, пожалуй, наиболее очевидные факторы, затрудняющие аналитическую работу в данной области. Поэтому и представляется необходимым поговорить о самых элементарных основах китайской национальной живописи: о том, что впитывается при освоении простейшей практики и в дальнейшем подразумевается как должное; о том, на чем основываются зрительское восприятие и анализ; о том, где кроется отличие китайской и западной живописных систем; о многом уже хорошо нам известном, но не до конца осознанном.

Одно из первых наставлений начинающим заниматься китайской живописью или каллиграфией – как правильно держать кисть. Вертикально. Приучаться к строго определенному положению пальцев. В идеале кисть нужно держать так, чтобы ее нельзя было вырвать из ладони...

В связи с особенностями строения китайской каллиграфической кисти ее выразительные способности максимально проявляются в положении под углом 90° относительно плоскости листа, независимо от того, горизонтально лист расположен или вертикально. Если начинающий художник всегда будет соблюдать данное условие, то у него естественно выработается и правильное положение руки. Неважно, «как взять в руку кисть», важно, «в каком положении кисть удерживать». Положение каллиграфической кисти относительно листа и порождает все разнообразие способов ее использования, а также весь спектр мазков. Круговые и каплевидные, продольные по ворсу кисти и поперечные (боковые) мазки, разнообразные повороты осуществляются при помощи изменения направления движения кисти, но без изменения наклона центра ее тяжести (место соединения ворса и ручки) относительно плоскости листа.

Правильное положение кисти, как уже было упомянуто, естественно влияет на положение руки, положение же руки отражается на положении всего корпуса живописца. Каково это положение? В отечественных источниках мало затрагивается этот аспект, но для китайских специалистов ответ прост и однозначен. Правила положения корпуса живописца абсолютно совпадают с основными правилами положения тела в китайских традиционных боевых искусствах.

В отечественных источниках много говорится о синтезе живописи, поэзии и каллиграфии, о синтетичности китайской культуры в целом. Данное качество характерно для всех элементов культуры, что не только позволяет, но и делает необходимым сопоставление живописи с боевым искусством и использование понятий, разработанных в одной сфере, для пояснения сути другой.

Для положения тела в боевых практиках важно особое состояние расслабления, значимо его сохранение и в живописи. Расслабление дает нужную степень проводимости импульсов как из глубины тела во внешний мир, так и из окружающей среды до самой глубины тела. Подобно этому расслабление дает и нужную степень проводимости сознания художника через его тело, через кисть на бумагу. Сознание в данном случае одновременно и источник создаваемых образов, и усилие, с помощью которого они воплощаются на бумаге. С этим тесно связано качество каллиграфической кисти и китайской слабопроклеенной бумаги. Задача и той, и другой – быть максимально восприимчивыми ко всем тончайшим нюансам усилия, производимого сознанием. Усилие сознания – не мышечное, ведь если основываться на привычных нам сегодня движениях и состояниях психики, достижение высокой техники в китайской традиционной манере живописи невозможно.

Помимо этого, важно и понятие целостности. Эти два качества тесно взаимосвязаны. Их несоблюдение повлечет прекращение правильного течения энергии Ци в организме, затруднит прохождение импульсов сознания, что, в свою очередь, сразу отразится на изображаемом. Если не достигнуто состояние целостной расслабленности, движения становятся рваными, натруженными – неподвластными художнику, что немедленно нивелирует тоновые градации живописи, исчезает ее выразительность, а также уничтожается целостность произведения, остаются лишь отдельные фрагменты.

В китайской живописной традиции сознание непрерывно должно быть сконцентрировано в теле художника, постоянно целостно охватывая его Вселенную (а также кисть, бумагу и т. д.), должно непрерывно

осуществлять контроль над всеми инструментами процесса, включая тело мастера. Истинный мастер, владея прежде всего своим сознанием, комплексно овладевает любыми живописными инструментами, посредством которых воплощает на полотне внутреннее состояние, мировоззрение и т. д.

Для китайской живописи (и в этом ее абсолютная разница с европейской) не столь значимо то, ЧТО изображено, сколько то, КАК это изображено – возможность при взгляде на картину ощутить, проследить сам процесс появления образа. «Тушь непременно должна содержать кисть», то есть в следах туши на бумаге непременно должно быть видно, в какой последовательности, с каким ритмом двигалась кисть, оставляя эти следы. Увидев ритмы кисти, можно ощутить движения художника, через движения же постичь то состояние, переживание, которое он передал в своей работе. Это и определяет медитативное состояние (профессионально-осознанное или интуитивное), возникающее при созерцании произведений китайской живописи.

Основываясь на этих моментах, можно вести разговор о принадлежности китайской традиционной живописи к пространственно-временным видам искусств; о специфических характеристиках китайской живописи, например таких как «били» («сила кисти»), и их использовании в отечественном искусствоведческом лексиконе для анализа конкретных памятников. Также возможно на новом понятийном уровне рассматривать философско-метафизический аспект китайской живописи – выражение в живописи вселенской энергии Ци, личного авторского начала.